第 51 卷 第 5 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol. 51, No. 5
2014 年 9 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　Sep. 2014

宋代“戏作”词的体类及其嬗变

李　静

(吉林大学　文学院, 长春　130012)

摘　要: 作为宋词的一个独特品类,“戏作”词与俳谐词有交集,但不可混为一谈,二者在雅俗、有无讽刺意味等方面有所区分;至若以带有自谦或尝试意味为特征的“戏作”词则与俳谐词并无关涉。宋代的“戏作”词有戏人、自戏和戏物等三种类型,戏人词以调笑为基底,展示朋辈友情;自戏词通常是某种情愫如叹老嗟卑、感时抚事等的一种感发;戏物词的主要作者为辛弃疾。“戏作”词从北宋中期出现以后以迄南宋后期,在词调的取用等方面由简趋繁,表现功能上亦由浅转深,从初期的多止于娱乐,到后期的娱乐、社交、抒情言志等多种功能叠加。

关键词: 宋代;词;戏作

中图分类号:I 206.2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2014)05-0070-08

宋代以词名世,嬉笑怒骂,皆可入词。词人们或朋辈之间以词调笑,相与戏赠;或自我解嘲,以抒心志;甚或遇物辄有所感,戏而成篇,词中遂有“戏作”一类。然长久以来,论者多谓“戏作”非词中正体,对其特性乏有关注。即使稍有涉及,也多将其纳入俳谐词的范畴加以观照。从特征上看,一些“戏作”词有着诙谐幽默的一面,可视作俳谐词,然有些“戏作”词,无论是内容还是风格,都与俳谐不相关涉,难作俳谐词观。从“戏作”词的流变过程看,“戏作”词亦有着独特的形制和功能体现。由是而言,“戏作”词当别立一类。

一、“戏作”非俳谐所能牢笼

欲探究宋代“戏作”词的特征,先要厘清“戏作”词与俳谐词之异同。“所谓俳谐词,指的是运用隐喻、反讽、嘲谑等手法写成的,以一种游戏调笑的面目来表现诙谐、幽默的词作。”① 由是观之,俳谐词的核心是诙谐、幽默,而与诙谐、幽默相表里的,应该是在语言风格上,俳谐词常与浅近、通俗甚或俚俗的语言相伴,而在手法上则以隐喻、反讽等为介质。“宣政间,戚里子邢俊臣性滑稽,喜嘲咏,常出入禁中,喜作《临江仙》词,末章必用唐律两句为谑,以寓调笑。徽皇置花石纲之大者,曰神运石,大舟排联数十尾,仅能胜载。即至,上大喜,置艮岳万岁山,命俊臣为《临江仙》词,以高字为韵。末句云:‘巍峨万丈与天高。物轻人意重,千里送鹅毛。’又令赋陈朝桧,以陈字为韵。桧亦高五六丈,围九尺余,枝覆地几百步。词末云:‘远来犹自忆梁陈。江南无好物,聊赠一枝春。’上容之,不怒也。”② 邢俊臣所作二词即为俳谐词,词作不但采用了反讽的手法讽刺了朝廷穷奢极欲的做法,且用语浅近通俗,更易引起读者的共鸣,产生更多的笑料。

“戏作”词则并不尽然。所谓的“戏作”,其核

收稿日期:2014-05-10

作者简介:李静,男,安徽泗县人,吉林大学文学院教授。

基金项目:国家社科基金项目(项目编号:11BZW056)、吉林大学基本科研业务费人文学科基础研究专项项目(项目编号:2013ZZ010)。

① 李扬:《“有所寄兴,亦有深意”的两宋俳谐词》,《文史知识》1995 年第 2 期。亦有论者将俳谐词广义化,把回文词、集句词等亦纳入到俳谐词的范畴中,然或失之于泛。

② 王世贞:《艺苑卮言》,唐圭璋:《词话丛编》,北京:中华书局 1986 年版,第 392 页。

心在于“戏”,所谓的“戏”,即游戏或戏弄,究其实质,则是一种和严肃、认真相对的态度,即戏弄或开玩笑。从这一基本的意义取向来看,“戏作”词与俳谐词确有交集,一些“戏作”词从作词的初衷看即有调笑、戏弄的意味,可纳入俳谐词之范畴,然即便如此,二者在体性上亦有所区分,不可混为一谈。

首先,起源于民间的俳谐词常入滑稽之列,更倾向于“俗”的一面,而“戏作”则可雅俗兼具。以诗歌而论,俳谐诗在语言风格上“明显地带有民歌的特点……追求‘鲜活’,喜欢运用浅显俚俗的语言,往往雅俗共赏”①。俳谐之于词,亦然。“长短句中,作滑稽无赖语,起于至和。嘉祐之前,犹未盛也。熙、丰、元祐间,兖州张山人以诙谐独步京师,时出一两解。泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。元祐间,王齐叟彦龄,政和间,曹组元宠皆能文,每出长短句,脍炙人口。彦龄以滑稽语噪河朔。组潦倒无成,作《红窗迥》及杂曲数百解,闻者绝倒,滑稽无赖之魁也,夤缘遭遇,官至防御使。同时有张衮臣者,组之流,亦供奉禁中,号曲子张观察。其后祖述者益众,嫚戏污贱,古所未有。”②从王灼所列诸人看,曹组、王彦龄等俱为北宋后期俗词的重要作手,在南宋前期趋雅的词风之下,其俳谐滑稽之作多为诸家词选所摒弃:“宋人选宋词之总集,以曾慥《乐府雅词》为最早。观自叙,题绍兴丙寅可证。宋有俳词、谑词,不涉俳谑,乃谓之雅。此种风尚,成于南宋。自叙所谓涉俳谑则去之,名曰《乐府雅词》。雅词之名,未必肇自曾氏,然已见风会所趋。观所录曹元宠词,不取《红窗迥》可知已。”③再如辛弃疾明确以“俳语”为题的《品令·族姑庆八十,来索俳语》:“更休说。便是个、住世观音菩萨。甚今年、容貌八十岁,见底道、才十八。　莫献寿星香烛。莫祝灵龟椿鹤。只消得、把笔轻轻去,十字上、添一撇。”其意之浅,其语之俗,盖可见焉,虽不甚识字,亦能为之一笑。而“戏作”词则可雅可俗,沈雄曰:“苏长公为游戏之圣,邢俊臣亦滑稽之雄。苏赠舞鬟云:‘春入腰支金缕细,轻柔。种柳应须柳州。’盖柳州用吕温《嘲宗元诗》‘柳州柳刺史,种柳柳江边’也。邢作花石纲应制云:‘巍峨万丈与天高。物轻人意重,千里送鹅毛。’末用成句,以讽徽宗也。”④“游戏”与“滑稽”之不同,或可见出“戏作”词与俳谐词的区别,而将苏轼与邢俊臣两词作以比较,亦能见出雅俗之别。于此而言,“戏作”词中倾向于俚俗者,可视作俳谐词,而其中趋雅者,则未可也。

其次,“戏作”词和俳谐词在有无讽刺意味方面也有所区分。一般而言,即使是调笑类的“戏作”词也多仅止于调笑,并没有讽刺的意味,二三友朋歌酒宴集,彼此之间以某一事件作为触发点,戏而为词。而俳谐词则不同,俳谐词在展现其诙谐幽默的同时,有时还带有讽喻、讥刺的意味。举凡社会不平、世道不公,乃至市井丑恶,性格缺陷,均可以成为俳谐词讽咏的对象,前引邢俊臣所作《临江仙》即有讽刺当朝统治者置办花石纲劳民伤财行径的内容。再如“竹隐徐渊子似道,天台人,名士也,笔端轻俊,人品秀爽。初官为户曹,其长方以道学自高,每以轻脱目之。渊子积不能堪,适其长丁母忧去官,渊子赋《一剪梅》云:‘道学从来不则声,行也《东铭》,坐也《西铭》。爷娘死后更伶仃,也不看经,也不斋僧。　却言渊子大狂生,行也轻轻,坐也轻轻。他年青史总无名,我也能亨,你也能亨。’”⑤对道学之讥讽,盖可见焉。故曰,“戏作”词是一种邻于俳谐词而又有所区别的独特品类。

至于与诙谐、幽默等不相关涉的“戏作”词,更恐难以俳谐词相牢笼。这种“戏作”是由游戏而延展的一种创作态度,即自谦之词,认为自己所作的词乃游戏之作。仍可以诗歌中的“戏作”作

① 卞良君:《古代的讽刺诗与俳谐诗》,《延边大学学报》1994 年第 3 期。
② 王灼撰,岳珍校正:《碧鸡漫志校正》,成都:巴蜀书社 2000 年版,第 35 页。
③ 陈匪石:《声执》,《词话丛编》,第 4955—4956 页。
④ 沈雄:《古今词话》,《词话丛编》,第 877—878 页。
⑤ 周密:《癸辛杂识》,北京:中华书局 1988 年版,第 165 页。

一比较,如杜甫有著名的《戏为六绝句》,“杜甫用‘戏’字,或本于《论语·阳货篇》‘前言戏之耳’,原文含有开玩笑之意,杜甫用以表示所言非正式意见。钱谦益指出:‘题之曰戏,亦见其通怀商榷,不欲自以为是。’(《钱注杜诗》卷十二)自杜以下,论诗称‘戏’,皆所以表㧑谦。”①“戏作”词中不少词题中“戏”字的用法也同于此。如黄庭坚作于贬途的《减字木兰花》三首组词,其中的“丙子仲秋黔守席上,客有举岑嘉州中秋诗曰:‘今夜鄜州月,闺中只独看。遥怜小儿女,未解忆长安。’(按,此乃杜甫诗,黄庭坚误记为岑参作)因戏作”与“戏答”二首,实则并无嘲弄之意,既非嘲人也非自嘲。而刘克庄的《水调歌头》组词七首中的“解印有期戏作”一首,与和林希逸的《沁园春》十首,也同本组词的其他作品一样,有着严肃的主题,并无“戏”味。如后者中的第五首,题为“五和。韵狭不可复和,偶读孔明传,戏成”,然此词“明为‘戏成’,实对历史伟人,特别是对一生以北伐为务的诸葛亮热情赞颂,深致敬重,其中包含着自己不能北伐建功也见不到南宋北伐的复杂感情”②。

如果仔细地对自谦式的“戏作”加以品味、区分,或者还可以体味到,其实还包含更为复杂的心态:一种是尝试性的,这里,“戏”或可解作“试”,如刘克庄的《沁园春·五和。韵狭不可复和,偶读孔明传,戏成》一词,从其词题看,因韵狭而不可复和,故在偶然读了《孔明传》之后,尝试为之。由此而言,这里所谓的“戏作”指的就是尝试性的写作。而在尝试性之外,“戏作”“戏题”“戏笔”等“戏”,还有一种就是非正式的、漫不经心、随意而作的意思。如侯寘的《风入松·西湖戏作》:“少年心醉杜韦娘。曾格外疏狂。锦笺预约西湖上,共幽深、竹院松窗。愁夜黛眉颦翠,惜归罗帕分香。　重来一梦觉黄粱。空烟水微茫。如今眼底无姚魏,记旧游、凝伫凄凉。入扇柳风残酒,点衣花雨斜阳。”就词意而言,侯寘此词所言说之内容一无调笑,二无嘲弄,而是在故地重游,今昔对比中寓含自己的身世之感。这里的“戏”即有一定的随意性的成分。故有论者谓:“所谓戏作主要有自谦与讽刺两种含义,除此之外,应该还有谐趣性、随意性的意思。”③信然。

二、宋代“戏作”词的类型

由以上的辨析,或可大致圈定宋人“戏作”词的基本类型,除却那种偶发性的、随意性的文字,宋人“戏作”词主要可以分为戏人、自戏和戏物等三种基本的类型。

以词戏人始于北宋中后期,苏黄等人力倡词体革新,将原来仅用于“聊佐清欢”的“薄伎”④,应用于更为广泛的场合,举凡朋辈宴饮、临别送行,甚而娶妻生子,苏轼等多有以词酬唱者,其中亦时有彼此打趣之作,而调笑之中展示的多是词人与朋辈之间深挚的友情,如苏轼的《殢人娇·戏邦直》,为调笑同官好友李清臣新婚所作的词,而其《减字木兰花·过吴兴,李公择适生子,三日会客,作此词戏之》一词则是戏贺好友李公择生子的词作。后词曰:“惟熊佳梦。释氏老君亲抱送。壮气横秋。未满三朝已食牛。　犀钱玉果,利市平分沾四座。多谢无功,此事如何到得侬。”虽为一首小令,词中连用了几个与生子有关的典故,尤其是最后二句的典故,更具谐趣,《苕溪渔隐丛话》载:“《漫叟诗话》云:东坡最善用事,既显而易读,又切当。……贺人洗儿词云:‘犀钱玉果。利市平分沾四座。深愧无功。此事如何到得侬。’南唐时,宫中尝赐洗儿果,有近臣谢表云:‘猥蒙宠数,深愧无功。’李主曰:‘此事卿安得有功?’尤为亲切。苕溪渔隐曰:‘《世说》:元帝生子,普赐群臣,殷羡谢曰:皇子诞育,普天同庆。臣无勋焉,而猥颁赉。中宗笑曰:此事岂可使卿有勋耶。’二

① 张伯伟:《中国诗学研究》,沈阳:辽海出版社 2000 年版,第 251 页。
② 欧阳代发、王兆鹏:《刘克庄词新释辑评》,北京:中国书店 2001 年版,第 252 页。
③ 胡传志:《元好问〈论诗三十首〉的戏作性质》,《晋阳学刊》2002 年第 4 期。
④ 欧阳修《西湖念语》云:“翻旧阕之辞,写以新声之调,敢陈薄伎,聊佐清欢。”晁补之《调笑》词序亦谓:“上佐清欢,深惭薄伎。”二人在题序中都将词视为侑酒佐欢的工具。

事相类,聊录于此。但深愧无功之语,东坡乃用南唐事也。”①

南宋前期词人群体中,向子諲“戏作”词数量最多,所与游戏酬唱者有徐俯、韩璜、曾慥、郑长卿等人,其中与韩璜一人,现存《酒边词》中就有《虞美人·梅花盛开,走笔戏呈韩叔夏司谏》等 5 首。而调笑好友曾慥的《鹧鸪天·曾端伯使君自处守移帅荆南,作是词戏之》一词尤能见出友朋之间相戏之乐:“赣上人人说故侯。从来文采更风流。题诗谩道三千首,别酒须拚一百筹。　乘画鹢,衣轻裘。又将春色过荆州。合江绕岸垂杨柳,总学歌眉叶叶愁。”“曾慥博雅多识,能诗,兼通书法。……南宋人曾经批评他过于矜多炫博,说:‘端伯观诗,有《百家诗选》;观词,有《乐府雅词》;稗官小说,则有《类说》。至于神仙之学,亦有《道枢》十巨编。盖矜多炫博,欲示其于书无所不读,于学无所不能,故未免以不知为知。诗选去取殊未精当,前辈多议之。’”(赵与时《宾退录》卷六)②向子諲此词即是从文采出发,盛赞好友“题诗谩道三千首”,文采风流。离别的酒宴尤其让人伤怀,作者却不直言自己之惜别,而是用了拟人的手法,且以多情的歌女作为喻体,谓绕岸的垂柳每一叶都充满了愁绪。词作用语浅近、风趣、幽默,颇合乎友人之间的亲密关系,与题中“戏”字正合。

南宋中后期的词坛之上,辛弃疾、姜夔、吴文英、刘克庄等人均有与朋辈调笑的作品。辛弃疾有《菩萨蛮·重到云岩戏徐斯远》等数首戏人之作。姜夔、吴文英等人向以雅词名世,然其与二三友朋唱和之作中亦不乏戏人之作,如姜夔《眉妩·戏张仲远》乃是咏“友人情场艳遇的词”③,陈鹄《耆旧续闻》谓:“尧章尝寓吴兴张仲远家,仲远屡出外,其室人知书,宾客通问,必先窥来札,性颇妒。尧章戏作《百宜娇》词以遗仲远云。”④而张鉴纳雏姬,姜夔亦作有《少年游·戏平甫》一词以调之。类似于这种友朋、宾主间的调笑,在宋末文人之间亦多有存在,如周密之于吴文英,即有一首戏作词《玲珑四犯·戏调梦窗》:“波暖尘香,正嫩日轻阴,摇荡清昼。几日新晴,初展绮枰纹绣。年少忍负韶华,尽占断、艳歌芳酒。看翠帘、蝶舞蜂喧,催趁禁烟时候。　杏腮红透梅钿皱。燕将归、海棠厮句。寻芳较晚,东风约、还在刘郎后。凭问柳陌旧莺,人比似、垂杨谁瘦。倚画阑无语,春恨远、频回首。”“吴文英约长于周密十余至二十岁,而且在当时的词坛上已有声誉。他在致周密的赠答词中用‘敬赋’二字,表达对后生的推赏;而周密在其词中反而用‘戏调’二字,并和吴文英同称少年,以示忘年之情。这首词非常自然地体现了‘二窗’亲密无间的关系。”⑤

除了戏人,宋人戏作词中“自戏”的词作亦时有见之,这种“自戏”看似自我调笑,实则戏弄的成分并不为多,而通常是某种情愫如叹老嗟卑、感时抚事等的一种感发。如北宋词人毛滂(1060—1124?)有《浣溪沙·松斋夜雨留客,戏追往事》一词:“记得山翁往少年。青楼一笑万金钱。宝鞍逐月玉鞭寒。　老对冻醪留客话,醉爬短发枕书眠。伴人松雨隔疏帘。”“松斋:又名寒秀亭,在武康县令舍东堂内”⑥。据词题可知,是词当作于作者元符年间(1098—1100)知武康(今属浙江德清)任上,时作者已年近四旬,然仅为浙北一个偏僻小县的县令,回首数十年来的潦倒困顿,至今仍老大无成,故胸中的落寞与哀痛愈觉深重,于是发之于词,便成了这首“戏追往事”的伤怀词。南宋杨万里以诗名,然“不特诗有别才,即词亦有奇致”⑦仅存的 8 首词中即有一首自戏之词《念奴娇·上章乞休致,戏作〈念奴娇〉以自贺》,词中用语轻松诙谐,极

① 胡仔:《苕溪渔隐丛话前集》卷三十八,北京:人民文学出版社 1962 年版,第 257 页。
② 肖鹏:《群体的选择——唐宋人词选与词人群通论》,南京:凤凰出版社 2009 年版,第 230 页。
③ 刘乃昌:《姜夔词新释辑评》,北京:中国书店 2001 年版,第 24 页。
④ 王奕清:《历代词话》,《词话丛编》,第 1244 页。
⑤ 金启华、萧鹏:《周密及其词研究》,济南:齐鲁书社 1993 年版,第 119 页。
⑥ 朱德才:《增订注释全宋词》,北京:文化艺术出版社 1997 年版,第 605 页。
⑦ 冯金伯:《词苑萃编》,《词话丛编》,第 1873 页。

言退隐之乐,无半点嘲戏之意。故在六十余年之后,引得了刘克庄的共鸣,在宋理宗景定五年(1264)致仕之时,刘克庄也以退隐为主题写了三首和杨万里《念奴娇》的词作。由此亦可见出杨万里此词的成功之处。

南宋词人中,辛弃疾是难得的多面手,刚健婀娜,豪放婉约,无不可咳唾成珠,"戏作"词在他的手中也被发挥到了极致,戏作对象之丰富,花样之翻新出奇,可谓空前。而自戏之作也多有可道者,借自戏以自我解颐,抒发胸中之块垒,是稼轩"自戏"词的典型表达,《一枝花·醉中戏作》云:"千丈擎天手。万卷悬河口。黄金腰下印,大如斗。更千骑弓刀,挥霍遮前后。百计千方久。似斗草儿童,赢个他家偏有。　算枉了、双眉长恁皱。白发空回首。那时闲说向,山中友。看丘陇牛羊,更辨贤愚否。且自栽花柳。怕有人来,但只道、今朝中酒。"稼轩一生以恢复为己任,故无论醉醒,横亘于其胸中的多是建功立业的理想。词中以"戏"为题,实则并无游戏或调笑之意,而是书写自我胸中功业难成、理想无法实现的愤懑,这种情感在辛弃疾的戏作词《鹧鸪天·有客慨然谈功名,因追念少年时事戏作》中表现尤为深切:"壮岁旌旗拥万夫。锦襜突骑渡江初。燕兵夜娖银胡䩮,汉箭朝飞金仆姑。　追往事,叹今吾。春风不染白髭须。都将万字平戎策,换得东家种树书。"从内容看,这首名作已绝然没有游戏或嘲弄的成分,有的则是对自己壮年时英雄壮举的无限回味和现而今白发丛生老大无成的深切叹息。

除了戏人、自戏两种类型之外,还有以物为戏作对象的"戏作"词。这是比较独特的一类戏作词,此类作品的主要作者为辛弃疾。前已有言,辛弃疾横竖烂漫,别开生面,横绝古今。稼轩"以文为词",不但在词的体式上多有创新,且在品类上亦有所突破,即如戏作词,一般多以友朋为唱酬对象,而辛弃疾却能别出心裁,将所见之物作为调弄的对象,实发前人所未发。辛弃疾不拘常格,遇物辄有所咏,如其《浣溪沙·与客赏山茶,一朵忽堕地,戏作》是为山茶花而作,《江神子·闻蝉蛙戏作》乃是以蝉、蛙作为调笑的对象,《玉楼春·戏赋云山》则是以被云彩遮住的青山作为调笑的对象,而最为富有生活情趣的则数其《南歌子·新开池,戏作》:"散发披襟处,浮瓜沉李杯。涓涓流水细侵阶。凿个池儿,唤个月儿来。　画栋频摇动,红蕖尽倒开。斗匀红粉照香腮。有个人人,把做镜儿猜。"一方新凿的池塘,在作者看来也是那么的富有情趣,不但词中所选用之意象清新可爱,而且"用语轻松有趣:'池儿'、'月儿'的称呼,轻俗便捷,足见喜爱之情;而'唤个月儿'的措辞,不仅写景由实境入空,更是妙语解颐:天下有水则有月,本无稀奇,经词人这么一说,平常的一个意思竟显出盎然的趣味"①。

三、宋代"戏作"词的嬗变

作为宋词的一个独特品类,"戏作"词从北宋中期出现以后以迄南宋后期,在词调选取、功能表现等许多方面经历了一个由简到繁,由浅转深的嬗变过程。

在具体的体式上,从北宋中期苏轼、黄庭坚等人,到南宋中后期的辛弃疾、姜夔、吴文英等人,"戏作"词的由简到繁首先体现在词人群体与"戏作"词的数量,以及词牌的取用上。北宋中后期,以词相戏的人群并不为多,仅有苏轼、黄庭坚、毛滂、王齐愈等数人,在"戏作"词的词牌取用上,多为中短调,且多为熟调。以苏轼为例,现存 360 余首苏词中,以"戏"为题者 5 调 6 首,6 首词俱为中短调。其中《减字木兰花》《西江月》为唐教坊曲,《如梦令》又名《忆仙姿》,为五代后唐庄宗李存勖所首创,苏轼嫌其名不雅,遂改为《如梦令》,而《少年游》亦为北宋前期熟调。苏轼同时之人黄庭坚、毛滂、王齐愈"戏作"词较多,黄庭坚有"戏作"词 18 首,包括《减字木兰花》2 首、《醉落魄》4 首、《渔家傲》5 首、《谒金门》等 7 调各 1 首,所用词调也多为唐五代北宋时常用词调。毛滂有"戏作"词 7 首,所用词调分别为《浣溪沙》《玉楼春》等,亦均为唐宋时人常用的中短型词调。王齐愈则有 6 首《菩萨蛮》

① 朱德才、薛祥生、邓红梅:《辛弃疾词新释辑评》,北京:中国书店 2006 年版,第 943 页。

组词。

时至南宋前期,南渡词人群体中以词为戏的人群日众,张元干、李纲、叶梦得、胡铨、李弥逊、向子諲、侯寘、周紫芝等人都有“戏作”词存世,其中以向子諲的“戏作”词为最多,有 26 首,占其现存词总数的约七分之一,其他的词人则数量相对较少。颇值一提的是南宋高宗皇帝亦有“戏作”同题组词 15 首《渔父词·绍兴元年七月十日,余至会稽,因览黄庭坚所书张志和〈渔父词〉十五首,戏同其韵,赐辛永宗》。词虽题曰“戏作”,然不论是景物的描写,还是对于《渔父词》归隐主题的表达,都写得中规中矩,非尽无可观处。在词牌的使用上,南渡词人们“戏作”词较此前也有所发展,除了继续取用传统的中短调如《菩萨蛮》《西江月》等外,南渡词人们的一个新的变化就是开始用慢词为戏,这在此前几不可见,如向子諲 26 首“戏作”词中,除了《虞美人》《鹧鸪天》等中短熟调外,还有《梅花引》与《满庭芳》两首慢词,向子諲同时的叶梦得仅有一首“戏作”词,所用词牌为《雨中花慢》,亦为长调。李弥逊存“戏作”词一首,词为《水调歌头·八月十五夜集长乐堂,月大明,常岁所无,众客皆欢。戏用伯恭韵作》,也是一首长调。

南宋中后期以“戏”为的词人群体更为广泛化,规模更大,有近 40 位词人有“戏作”词存世,不但宋词史上一流的词家如辛弃疾、姜夔、吴文英、周密、张炎等基本上都有“戏作”词存世,而且二三流的词人也都有以词相戏的情况,戏作词的总量约为 120 首,占整个宋代的约三分之二。就中辛弃疾有以“戏”为题的词作 35 首,数量最多,两宋实无其匹,辛弃疾以下,各家多少不等,刘克庄有 8 首,韩元吉有 5 首,张孝祥、姜夔、韩淲、周密等各有 4 首,丘崈、周必大、刘辰翁、赵必瑑等各有 3 首,王炎、程垓、张镃、杨冠卿、郭应祥、张炎、陈著、戴复古等各有 2 首,吕胜己、杨万里、李处全、周颉、黄铢、管鉴、胡惠斋、吴文英、葛长庚、刘镇、卢炳、卢祖皋、刘清夫、刘铉、黄升、冯取洽、刘将孙、蒋捷、杏俏、梅娇等则各有 1 首。

词人众多,词牌的取用也明显增多,在此之前,词人们常用熟调戏作的现象,在南宋中后期的词人那里有了很大的改变。各家在词调的取用上也呈现出多样化的特点,而非仅仅使用熟调。以辛弃疾为例,辛弃疾 35 首“戏作”词用调 24 种,其中既有《鹧鸪天》《临江仙》《玉楼春》等唐宋熟调,又有《千年调》《惜奴娇》《杏花天》《一枝花》等宋人并不常用的词调。其他词人的情况亦大略如此,姜夔现存 4 首“戏作词”除《少年游》为熟调外,《眉妩》等其他三首均为非常用的词调,其中更有姜夔的自度曲《玉梅令·石湖家自制此声,未有语实之,命予作。石湖宅南隔河有圃,曰范村,梅开雪落,竹院深静,而石湖畏寒不出,故戏及之》。周密的四首“戏作”词中亦有三首为非常用之词调:《一枝春》《玲珑四犯》《南楼令》。如《南楼令》,本名《唐多令》,本为僻调,自刘过《唐多令》(“芦叶满汀洲”)词一出,其调乃有追和者,周密因其词中有“重过南楼”句,故改为《南楼令》。

如果说词调取用的多样化或可一方面反映出“戏作”词的发展的话,那么,长、中短调的均衡发展则更能显出“戏作”词在南宋中后期的成熟。从现存 120 多首词看,一些知名的慢词词牌如《念奴娇》(一名《百字令》《酹江月》等)《沁园春》《满江红》《汉宫春》《满庭芳》等在此期的“戏作”词中得到广泛的应用。而一些重要的词家,如辛弃疾、刘辰翁等,其“戏作”词中慢词的比重都有很大的增加。如辛弃疾 35 首“戏作”词中即有《一枝花》《水调歌头》等 7 调 8 首,约占其总数的四分之一,刘辰翁有“戏作”词 3 首,其中 2 首即为慢词。而一些“戏作”词的作者存词虽然只有一首,如周必大、黄升、冯取洽、刘清夫等,但所用词调也为长调。

除了词人群体、戏作词数量的多寡和词调的取用等方面之外,宋人“戏作”词嬗变的轨迹还体现在表现功能等方面的变化。

从功能指向上看,“流行于唐宋民间与士大夫社会的风尚习俗,不仅仅停留在娱乐之上,具有娱乐功能,而且又是发泄情感、探亲会友、契阔谈燕的机制,在娱乐中还明显具有抒情、社交的功能。而作为风俗行为的一种表征和特殊语言的

词,也自然而然地具备这三大功能结构。”①事实上,在不同的情境和场景之下,词的功能体现亦有不同的侧重,“戏作”词亦然。从北宋中期开始逐渐发展的“戏作”词在主题和功能的倾向上也经历了一个逐渐发展变化的过程,与之相适应,“戏作”词的风格也因之有所发展。

“戏作”词自产生伊始,其功能定位首先应当是游戏之“戏”,即把词作为一种文字游戏加以对待。不论是黄庭坚、苏轼,还是其同时代的其他作者,早期“戏作”词比较明显的一个动机就是游戏以为乐。用游戏的手法来写作词,不排除其中有逞才使艺的心理,但首先是词人善谑的一种体现,是词作娱乐功能的体现。不消说黄庭坚戏改秦观《河传》一词,其中即有其游戏为之的一面:“山谷的侧艳之词,宜受秦观的影响为最多,彼于其《河传》词下有《序》云:有士大夫家歌秦少游‘瘦杀人,天不管’之曲,以好字易瘦字,戏为之作……这种游戏的摸拟,便是他染受最深的表现。”②“《河传》在少游词中与其他作品相比,词风稍有不同,在内容上戏谑性很强,调子也非常少见,可以说是一种游戏之作。……少游词吟咏了和女子缠绵在一起而‘云雨未谐’的男子的惆怅心情。鲁直的词写了一位男子年老时在酒席上遇到昔日情人,因而勾起了对她往事的追忆怀念之情。这两首词在怀恋过去相好的女性这一点上是一致的,想来鲁直也是从这一点着眼而戏作的。”③就是苏轼现存的几首“戏作”词如《减字木兰花》戏李公择生子与《殢人娇》戏李清臣娶新妇二词,其基本的功能就是调笑和娱乐。至于与苏黄同时的王齐愈的六首《菩萨蛮·戏成》回文组词,亦是典型的游戏之作。

与此前“戏作”词更多地凸显娱乐功能相比,南渡词人群体的“戏作”词抒情功能更加凸显,此期的“戏作”,更倾向于书写雅趣,言说心中的情志。出于对北宋末年俗词大盛的一种反动,南宋前期的词坛复雅之风大盛,其时不但在词学批评中有大力倡雅者如王灼的《碧鸡漫志》等,且在词集编刻中出现了诸如《复雅歌词》《乐府雅词》等以“雅”命名的词选,而从具体的词作创作上,也以趋雅为主要的发展趋势。“戏作”词亦是如此。南渡词人中向子諲向以高情雅韵自许,其咏物之作中也多以梅花、桂花等为题,而在“戏作”词中,也多以梅花等为媒介,戏赠友朋。如其《虞美人·梅花盛开,走笔戏呈韩叔夏司谏》等词即以梅花、桂花等为观照对象。同向子諲一样,南渡词人群体中将“戏作”之词扩大到抒情言志者也多有人在。如李光的《南歌子·民先兄寄野花数枝,状似蓼而丛生。夜置几案,幽香袭人,戏成一阕》以野花为讽咏对象,不仅写物,更是借物以寓志,言其以花自喻、自我欣赏的心志。联系李光南渡之后因忤秦桧意而去职的政治遭际,无人肯赏的野花未尝不可解为作者孤芳自赏的孤独心志。至若李弥逊的《水调歌头·八月十五夜集长乐堂,月大明,常岁所无,众客皆欢。戏用伯恭韵作》,则是以文人雅集为契机,抒发其诗酒风流的雅志,虽以“戏”为题,却没有一点游戏的成分,有的只是其个人心志的真实流露。

比之于北宋中后期和南宋前期,南宋中后期的“戏作”词,在功能上进一步呈现为扩大化的特征,词的娱乐功能、抒情功能与社交功能在此期词人们的“戏作”词中形成了叠加,且看辛弃疾的这首《水龙吟·用瓢泉韵戏陈仁和兼简诸葛元亮,且督和词》:“被公惊倒瓢泉,倒流三峡词源泻。长安纸贵,流传一字,千金争舍。割肉怀归,先生自笑,又何廉也渠坐事失官。但衔杯莫问,人间岂有,如孺子、长贫者。　谁识稼轩心事,似风乎、舞雩之下。回头落日,苍茫万里,尘埃野马。更想隆中,卧龙千尺,高吟才罢。倩何人与问,雷鸣瓦釜,甚黄锺哑。”据词题可知,此词不但发挥了“戏作词”的调笑功能,以词戏陈德明(字光宗,曾作县于仁

① 沈松勤:《唐宋词社会文化学研究》,杭州:浙江大学出版社 2000 年版,第 178—179 页。

② 郑宾于:《中国文学流变史》下,上海:北新书局 1936 年版,第 203—204 页。

③ 青山宏:《唐宋词研究》,程郁缀译,北京:北京大学出版社 1995 年版,第 221—222 页。

和),且被用作书简,寄与诸葛元亮,督促其和词,是词的社交功能的显现,而在词中,对于“浴乎沂,风乎舞雩”的“稼轩心事”的表达,更是其抒情功能的具体体现。一词而有数种功用,即可说明,此期“戏作”词功能之扩大。

综而论之,作为宋词百花园中的一个独特品类,“戏作”词拓展了词的题材与艺术表现功能,王国维谓:“诗人视一切外物,皆游戏之材料也。然其游戏,则以热心为之。故诙谐与严重二性质,亦不可缺一也。”①故“戏作”词虽题为“戏”,然亦多有可观之处,词人们嬉笑调弄之外,常常有深意存焉。观其嬗变过程或亦可管中窥豹,略睹宋词发展演变的一些规律性特征,故其于词史之意义亦当引起必要的重视。

On the Genre of Playful *Ci*-poetry in the Song Dynasty and Its Evolution

Li Jing

(*School of Literature*, *Jilin University*, *Changchun* 130012, *China*)

Abstract: Playful *Ci*-poetry (戏作) was a special genre in the Song Dynasty. Though it shared some similarities with humorous *Ci*-poetry(俳谐), it had its own characteristics. Playful *Ci*-poems could be either refined or vulgar, and they could be either with or without ironic meanings. And they had self-depreciating, tentative and other meanings, which had nothing to do with humorous *Ci*-poems. Playful *Ci*-poems could be divided into three categories: the *Ci*-poems in which the author teased his friends to show their friendship; the *Ci*-poems in which the author teased himself to express his own sadness in old age or other sentimental emotions; and the *Ci*-poems in which the author teased objects. Xin Qiji (辛弃疾) was the major writer of the object-teasing *Ci*-poems. There was a changing process from the late Northern Song Dynasty to the late Southern Song Dynasty, during which the tonal patterns and rhyme schemes of playful *Ci*-poetry became more and more complicated, and its function also changed from amusement to social contact, expressing the author's aspirations and emotions.

Key words: Song Dynasty, *Ci*-poem, playful *Ci*-poetry (戏作)

(责任编辑　　管　琴)

① 王国维:《人间词话·人间词话删稿》,《词话丛编》,第 4267 页。